



Tangence

115 | 2017

Traversées de Pascal Quignard

Topique et poétique du sublime. La leçon du laconisme quignardien

Topic and poetics of the sublime. The lesson of Quignardian laconism

Gilles Declercq



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tangence/352>

ISSN : 1710-0305

Éditeur :

Université du Québec à Rimouski, Université du Québec à Trois-Rivières

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2017

Pagination : 13–33

ISSN : 1189-4563

Référence électronique

Gilles Declercq, « Topique et poétique du sublime. La leçon du laconisme quignardien », *Tangence* [En ligne], 115 | 2017, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/tangence/352>



La revue *Tangence* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

Topique et poétique du sublime. La leçon du laconisme quignardien

Gilles Declercq
Université Sorbonne Nouvelle

À Alain Michel, *magister sublimis*

Il se trouve que le livre fondamental de la rhétorique spéculative est plus ancien que la déclaration de guerre que Fronton a lancée à l'encontre de la philosophie: un siècle les sépare. C'est le *Peri hypsous* du pseudo-Longin. [...] C'est un traité du *tonos*, de la tension, de l'*intonatio* propre au langage pour peu qu'il devienne quête de la profondeur et des limites supérieures ou inférieures (sublimes ou sordidissimes) de l'expérience humaine.

PASCAL QUIGNARD¹

Tout comme la rhétorique, cœur de la poïétique quignardienne, le sublime — entendu comme acmé et asymptote du rhétorique —, est à la fois *thème* et *praxis* d'une œuvre que caractérise l'incessante oscillation entre fable (*narratio*) et essai (*assertio*). Or une pratique, en rhétorique, cela s'appelle un *style*; et en matière de sublime, ce style est *energeia* de la tension et de la condensation. Pour le désigner, Boileau, premier traducteur en français du *Peri hypsous*, disait «la

1. Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 59 et 60-61. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle RS, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

petitesse énergique des paroles². Tension et concision, ascèse discursive et scripturale : dans l'histoire des styles oratoires, ce style qui *tend* au sublime porte un nom — le *laconisme*, forme la plus *resserrée* de l'atticisme, lui-même le plus sobre des styles oratoires antiques. Parole au seuil du silence.

Longuement explicitée au fil des pages de *Rhétorique spéculative*, une amitié stellaire lie Pascal Quignard au pseudo-Longin, rhéteur du premier siècle apr. J. C.³ Entre eux, une topique commune — rhétorique, esthétique, spirituelle — par laquelle l'un fait écho à l'autre — et qui sera notre premier objet d'étude. Consécutivement, sous le signe du laconisme, nous examinerons la tension poétique du *stylus* quignardien, qui fait *tenir* au bord de l'abîme — entre extase et enstase, euphorie et dysphorie, *saltus* avant et arrière. Enfin, la leçon du laconisme sera l'occasion de revenir *in fine* sur la ligature de l'essai et du conte dans l'œuvre quignardienne.

S'il est indéniable que l'inflexion de la rhétorique par le *Peri hypsous* se révèle décisive, comme dépassement de la rhétorique aristotélicienne du *persuader* au profit du *ravir*, s'il est de même incontestable que la traduction du *Peri hypsous* en 1674 constitue une date-pivot dans l'histoire de l'esthétique de la modernité européenne, ni Boileau ni Longin ne circonscrivent la question du sublime⁴. Ou pour le dire autrement, si l'on admet que le *Peri hypsous* problématise de manière décisive la question esthétique du seuil et de la frontière, cette question — celle d'un *en-deçà* et d'un *au-delà* de la parole et de la raison — précède Longin et excède Boileau.

Le sublime avant Longin se fait déjà entendre avec insistance dans la rhétorique romaine, chez Cicéron notamment. Singulièrement,

2. Nicolas Boileau, *Réflexions critiques sur quelques passages de Longin* [éd. posthume 1713], dans Boileau. *Œuvres complètes*, éd. Françoise Escal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, « Réflexion x », p. 550. Désormais, les références à cette édition seront indiquées par le sigle BOC, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
3. On sait désormais — ce qu'ignorait Boileau — que l'auteur du *Peri hypsous* est distinct du Longin rhétoricien du III^e siècle ; les citations du traité permettent de circonscrire l'ouvrage au I^{er} siècle apr. J. C.
4. La première édition de cette traduction paraît sous le titre *Le traité du sublime ou du merveilleux dans le discours, traduit du grec de Longin*, dans *Œuvres diverses du Sieur D****, Paris, chez Denys Thierry, 1674, 2 parties en 1 vol. (BNF Ye-1492). Nous citons d'après l'édition de Françoise Escal en modernisant l'orthographe (BOC, p. 331-402). Désormais, les références à cette traduction seront indiquées par le sigle TS, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

c'est à propos du grand Démosthène que Cicéron avoue éprouver un *sentiment de manque*, qu'Alain Michel identifie comme l'un des traits du sublime cicéronien :

Premièrement il implique une tension extrême de l'orateur. Il est dépassement, il est grandeur. L'on ne saurait se borner à la mesure, à la discrétion. Il faut le *studium*, l'amour, la douleur, peut-être. Démosthène lui-même ne monte pas toujours assez haut. Notre Idéal, dit Cicéron, est *aliquid immensum infinitumque*. L'élan de notre esprit n'est peut-être pas capable d'être jamais satisfait. Du meilleur des orateurs que nous offre l'histoire, Cicéron ne dit, en fin de compte, qu'un mot, *tamen non semper implet aures meas*⁵.

«Cependant, [Démosthène lui-même] ne satisfait pas toujours totalement mes oreilles»... Pour mieux comprendre *ce défaut* de l'oraison, reportons-nous à *L'Orateur* : «Il n'y a en effet, dans aucun genre, aucune des qualités de l'orateur dont il n'y ait dans nos discours, sinon la perfection, du moins un essai [*conatus*] et comme l'ébauche [*adumbratio*]. Nous ne touchons pas le but, mais nous voyons ce qu'il convient de viser⁶». Viser sans toucher au but : c'est définir, bien avant la flèche nietzschéenne du désir, par l'inaccompli et la tension — *conatus* — l'appel du sublime. Vers lequel tracer dans l'ombre une esquisse — *adumbratio*. C'est alors qu'advient le jugement précité sur Démosthène :

C'est que nous ne parlons pas en ce moment de nous, mais du principe. Tant s'en faut que nous admirions nos propres réalisations : nous sommes tellement difficile et pointilleux que Démosthène lui-même ne nous satisfait pas. Quoiqu'il domine au milieu de tous dans tous les genres de styles, *il ne comble pourtant pas toujours l'attente de mes oreilles, tellement elles sont exigeantes et insatiables et réclament toujours quelque chose d'immense et d'infini*⁷.

5. Alain Michel, *Rhétorique et philosophie chez Cicéron : essai sur les fondements philosophiques de l'art de persuader* [1960], Louvain, Peeters Publishers, 2003, p. 380.
6. «*Nulla est enim ullo in genere laus oratoris, cujus in nostris orationibus non sit aliqua si non perfectio at conatus tamen atque adumbratio. Non assequimur at quid sequi deceat videmus*». Cicéron, *L'Orateur*, éd. et trad. Albert Yon, Paris, Les Belles Lettres, 1964, xxix, 104, p. 36. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle OR, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
7. «*Nec enim nunc de nobis sed de re dicimus; in quo tantum abest ut nostra miremur et usque eo difficiles ac morosi sumus ut nobis non satis faciat ipse Demosthenes; qui quanquam unus eminet inter omnes in omni dicere dicendi tamen non semper*

L'idéalisme de Cicéron, nourri de platonisme, s'énonce ici comme un envers: il ne s'agit pas de trouver un modèle d'orateur idéal, mais de poser une exigence. Exigence significativement formulée en termes de sensorialité, celle des oreilles, caractérisées comme des rapaces — *avidae et capaces* — que ne contente aucune proie. Placé sous le double signe de l'inaccompli et de l'infini, l'appel au sublime cicéronien trouvera chez Quignard son pendant dans l'appel de l'origine et du jadis.

À l'autre extrémité, moderne, de notre temps, Jean-Luc Nancy, tout en rappelant l'histoire de longue durée du sublime dont nous sommes consécutivement les héritiers, définit le sublime non pas comme renouveau ou rupture esthétiques, mais comme *questionnement*:

Nous ne revenons pas au sublime, nous en provenons plutôt. Depuis la traduction et le commentaire de Longin par Boileau, l'esthétique ou la pensée de l'art — mais aussi, la pensée, en tant que l'art la provoque — n'ont pas cessé de nourrir une interrogation explicite ou implicite sur le sublime. [...] Le sublime constitue proprement notre *tradition* [...]. Ce qu'elle nous transmet sous le nom de «sublime» n'est pas *une* esthétique (et surtout pas telle ou telle esthétique du grandiose, du monumental ou de l'extatique, avec quoi souvent le sublime est confondu [...]). La tradition nous transmet l'esthétique comme question. Ce qui ne veut pas dire autre chose que: la présentation sensible comme question⁸.

— *Provenir du sublime et non pas y revenir*: c'est définir celui-ci comme source d'une question dédoublée, celle que l'art s'adresse à soi-même dans sa *praxis*, celle que la pensée adresse à l'art comme sa glose — philosophique ou esthétique. L'oscillation de l'œuvre quignardienne entre essai et fiction est ainsi en analogie avec cette interrogation duelle propre au sublime.

— *Surtout pas telle ou telle esthétique du grandiose...* Nancy reformule l'opposition déjà présente dans la pensée antique entre *style sublime* (la *grandi-loquence* au sens neutre de ce terme) et

implet aures meas; ita sunt avidae et capaces et saepe aliquid immensum infinitumque desiderant» (OR, p. 36; nous soulignons dans la traduction).

8. Jean-Luc Nancy, «Préface», dans Jean-François Courtine, Jean-Luc Nancy *et al.* (dir.), *Du sublime*, Paris, Belin, 1988, p. 7.

sublime: Longin, on le sait, affine à ce dernier le défaut et le simple⁹ — dont l'équivalent chez Quignard est le sordidissime¹⁰.

— *La présentation sensible comme question*: Nancy l'explicite en ce que le sublime altère la distinction sensible/non sensible par laquelle le sujet de la connaissance s'identifie en *objectivant* le monde, c'est-à-dire en le *représentant* — opération qui constitue l'acte de la connaissance en philosophie¹¹. Inversement, la nature phénoménologique de la sublimité — le sublime comme présentation, c'est-à-dire « événement et éclat d'un paraître ou d'un disparaître qui, considérés en eux-mêmes, ne peuvent être conformes à rien, ni signifiants de rien » —, déstabilise le socle non sensible de la connaissance par représentation: « Lorsque la représentation se connaît comme telle et lorsqu'elle en vient à *se présenter* comme telle (c'est-à-dire aussi à se critiquer, à se distancier, à se déconstruire ou à se détruire), ce qui forme l'histoire de l'art et de la pensée modernes, elle engage à nouveaux frais, une question, à la fois traditionnelle et inédite, de la présentation¹² ».

— *Une question à la fois traditionnelle et inédite*: telle est précisément le statut du sublime dans l'œuvre de Pascal Quignard. Question nourrie de la méditation du traité longinien, mais également inscrite dans l'interrogation moderne de l'acte poétique. En témoigne — en convergence avec l'analyse de Nancy — la féroce dérision de la connaissance philosophique dans *Rhétorique spéculative*: « [les arguments des philosophes] ne sont que des claquements de langue parce

9. Voir *TS*, chap. 30, « *Que les fautes dans le Sublime se peuvent excuser* » (BOC, p. 390). Sur le simple, voir la préface de Boileau, et la Remarque x, déjà citée, qui distingue sublime et style sublime (BOC, p. 144).

10. Les *sordes* et le *sordidissime* sont définis dans *Albucius*. Sur ce thème des *realia*, voir Gilles Declercq, « Un Goncourt des plus sordides. Pascal Quignard et la leçon des choses », dans Marc Baratin, Carlos Lévy, Régine Utard et Anne Videau (dir.), *Stylus: la parole dans ses formes. Mélanges en l'honneur du professeur Jacqueline Dangel*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 925-946.

11. « La présentation sensible fait question [...] dans la mesure où la pensée s'ordonne au motif de la *représentation*, par définition non sensible [...]. La représentation constitue l'instance de l'"objet" dans la pensée qui est fondamentalement la pensée du "sujet". C'est-à-dire dans la philosophie entendue comme la structure maîtresse et matricielle à travers laquelle l'Occident se comprend » (Jean-Luc Nancy, « Préface », dans Jean-François Courtine, Jean-Luc Nancy *et al.* (dir.), *Du sublime*, ouvr. cité, p. 7-8). Il est à cet égard hautement significatif que la définition de cet acte de connaissance par la représentation ouvre le premier traité d'esthétique générale et appliquée de l'Occident: la *Poétique* d'Aristote en son chapitre 4.

12. Jean-Luc Nancy, « Préface », dans Jean-François Courtine, Jean-Luc Nancy *et al.* (dir.), *Du sublime*, ouvr. cité, p. 8; Nancy souligne.

qu'ils démontrent sans images » ; inversement, le rhéteur « montre » (RS, p. 13) — c'est-à-dire *présente*.

Irriguée par la pensée antique du sublime, l'œuvre quignardienne dialogue conjointement avec l'interrogation de la (re-) présentation dans notre modernité esthétique. L'œuvre procède ainsi d'une *translatio* continuée. S'il provient bien d'une Antiquité sans cesse revisitée par une empathique et infinie érudition, le sublime quignardien, tant pratique que spéculatif, n'y est nullement circonscrit, mais interpelle notre modernité. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre son empathie avec le *Peri hypsous*.

Longin/Quignard, une affinité stellaire

La lecture et l'écriture quignardiennes n'ont pas pour enjeu le *savoir* au sens cumulatif de ce terme : « Puis-je ajouter quelque chose sur le mot "érudition" ? C'est tout le contraire de mon dessein. [...] Je cherche encore à m'é-éruir. Je ne suis pas encore assez rude¹³ ». Cette rudesse est un trait du laconisme, lequel fait signe vers la « violence originaire ». Telle est la quête, placée sous le signe de l'ascèse, au fondement de la lecture qui répond à une pulsion de retrait du monde : « tous les lecteurs vivent dans des angles¹⁴ ». Le sublime correspond pour Quignard à cet arrachement vital qui rend possible le passage de la lecture anachorétique à l'écriture. Une écriture qui ne vise pas à consacrer l'Écrivain, mais permet au *littéraire* de survivre, c'est-à-dire de *tenir*¹⁵. Tension sublime du style, minimalisme de l'écriture qui procède d'une poétique exemplairement laconique :

C'est la simplicité du mot. Un seul pli pour dire lire, écrire, penser fragmentairement, vivre individuellement : le petit adjectif littéraire. J'ai été ébloui soudain par la simplicité absolue de la définition qui, par là, était entraînée. [...] Je suis un littéraire. Qu'est-ce que vous faites ? Je mets des lettres bout à bout pour faire des mots qui aient un peu de sens¹⁶.

Lecture, écriture et herméneutique en un même pli *réflexif* : tout comme maints personnages des fictions quignardiennes — Latron,

13. Pascal Quignard et Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire. Rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, Les Flohic, 2001, p. 113-114.

14. Pascal Quignard, *Terrasse à Rome*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2000, p. 9.

15. Sur le *tenir* par l'écriture, voir ci-dessous le récit de la mort de Bettelheim.

16. Pascal Quignard et Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, ouvr. cité, p. 164.

Sainte Colombe, Ann Hidden — sont des êtres rudes et solitaires, de même la glose d'une œuvre avec laquelle Quignard se sent en affinité, devient le miroir d'une poïétique qui s'énonce dans un autre soi-même : portrait de Quignard en La Bruyère, en Marc-Aurèle, ou en Longin... Cette lecture emphatique fait de l'œuvre lue et glosée, un miroir qui livre le chiffre de l'écriture quignardienne. Une réflexivité qui définit l'amitié stellaire entre Quignard et Longin par le partage d'une esthétique et d'une topique, qui se déclinent en trois composantes majeures :

- *Energeia* de l'envol pathétique (transport longinien, plongeon quignardien) ;
- Court-circuit de la raison (*ravir* longinien, sidération quignardienne) ;
- Emprise impérieuse du sensible sans logos (présentation et non représentation).

Trois traits qui procèdent chez Longin de la définition inaugurale de l'*hypsos* :

Il ne persuade pas proprement, mais il ravit, il transporte, et produit en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise, qui est toute autre chose que de plaire seulement, ou de persuader. Nous pouvons dire à l'égard de la persuasion, que pour l'ordinaire elle n'a sur nous qu'autant de puissance que nous voulons. Il n'en est pas ainsi du Sublime. Il donne au Discours, une certaine vigueur noble, une force invincible qui enlève l'âme de quiconque nous écoute. [...] Quand le sublime vient à éclater où il faut, il renverse tout comme un foudre, et présente d'abord toutes les forces de l'Orateur ramassées ensemble (*TS*, dans *BOC*, p. 341-342).

Au premier livre de ses *Techniques rhétoriques*, Aristote définit la persuasion par la ligature de trois preuves : deux preuves subjectives, *éthique* (plaire) et *pathétique* (émouvoir) ; et une preuve objective ou *logique* (argumenter, par suite instruire). Cette dernière preuve noue la rhétorique au logos, notamment par l'enthymème, cœur syllogistique d'une rhétorique philosophique qui vise à placer sous le contrôle de la raison une rhétorique plus ancienne, prédatrice et sauvage, celle des grands sophistes¹⁷.

17. Voir Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « Points – Essais », 1975, « Première étude », p. 13-18.

Cette rhétorique de la ligature syllogistique, précisément, est *déliée* par le sublime longinien qui écarte *ethos* et *logos* au profit exclusif du *pathos*. Parallèlement, au plan psycho-cognitif, des deux étapes de la connaissance par représentation qu'analyse Aristote au chapitre 4 de sa *Poétique* — surprendre/reconnaître —, Longin ne retient que la première: *une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise*. Aristote veillait à ce que l'activité cognitive, par la seconde étape — la reconnaissance —, ne se perde pas dans l'immersion sensorielle de l'*opsis*¹⁸. Inversement, Longin assimile l'effet sublime au foudroissement sensoriel, au suspens de la raison, au *raptus* spirituel. Impression foudroyante, le sublime longinien déconstruit la représentation au profit de l'expérience immersive de la présentation sensible.

En assignant de même au transport pathétique une place centrale dans le fonctionnement du langage, Pascal Quignard fait sienne cette inflexion du rhétorique par l'élan sublime: «Tout le langage est métaphore, transport, *pathos*. [...] Telle est la violence propre au *logos*: la violence décontextualisante du langage. Le langage est le sorcier de la pensée, répètent les sophistes de la Grèce. [...] Par la *metaphora* (le transport), l'être s'arrache à lui-même» (RS, p. 23-24). Consécutivement, la définition du sublime quignardien prend la forme impérieuse et cinglante de l'aphorisme:

Le fond ensorcelant de la rhétorique n'est pas difficile à démêler: c'est que le langage rend esclave. [...]

Le style doit sidérer le lecteur comme le mulot est fasciné par la vipère dont la tête se dresse en s'approchant de lui et qui siffle (RS, p. 79 et 171).

Style et pensée se modèlent l'un l'autre à l'aune du laconisme. Dans l'univers quignardien, le *raptus* longinien devient une *forme-sens* qui fait signe vers la prédation originelle, l'arrachement à soi par une altérité potentiellement létale: violence inhérente au monde anté-langagier dont le mot même de *sublimis* garde l'empreinte, comme en attestent les philologues¹⁹.

18. «Car si on n'a pas vu auparavant, ce n'est pas la représentation qui causera le plaisir, mais il viendra du fini dans l'exécution, dans la couleur ou d'une autre cause de ce genre» (Aristote, *Poétique*, éd. et trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1980, 48b 15-19, p. 43).

19. Il est singulier de voir Émile Gaffiot choisir pour premier exemple de son article *Sublimis* une prédation aviaire: «*Sublimem aliquem rapere*, emporter (un serpent) dans les airs» (*Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934).

Le dialogue fictionnel est semblablement régi par cette forme-sens laconique. Lorsqu'elle rompt avec son compagnon infidèle, Ann Hidden est foudroyante, et de la réplique impérieuse au silence tranchant, elle met en jeu les deux formes, — verbale et spéculaire — du sublime longinien : « Il prit ses mains et lui dit brusquement : /— Je t'aime... /— Arrête. N'emploie pas ce mot, s'il te plaît, ou je me lève. /— Au fond de moi... /— Alors il répéta ce mot, elle se leva, elle quitta le restaurant²⁰ ».

Enfin, Longin et Quignard souscrivent tous deux à la déliaison de l'impression sensible et de la raison. Dans le chapitre 5 du traité, relatif à l'irrésistibilité sensorielle du sublime, la traduction de Boileau semble même esquisser la célèbre formule de l'esthétique kantienne : « En un mot, figurez-vous qu'une chose est véritablement sublime quand vous voyez qu'elle *plaît universellement* et dans toutes ses parties » (TS, dans BOC, p. 349 ; nous soulignons). Quignard pour sa part, glosant Marc-Aurèle à propos de l'attractivité inattendue des choses, parle de *beauté sans logos* :

La beauté, dit Marcus, sépare l'intempestif du tempestif. Sur la tête du vieillard comme sur le fendillement de la figue très mûre, comme sur la craquelure du pain, comme sur la grande gueule ouverte des fauves, des sangliers, des lions, la mort est tempestive, tentante. Cette beauté sans logos est une *hōra*, une propriété de la saison. [...] Le sordidissime qui émeut ajoute à la beauté et la sacre : c'est une trace propre à la nature (RS, p. 53).

Pour les deux auteurs, ce plaire-universellement procède de la nature, source première du sublime. Longin oppose ainsi l'art du « rapport et de la ressemblance » qui régit la statuaire, au sublime de la nature qui touche au divin en s'accommodant du défaut :

On me dira peut-être qu'un colosse qui a quelque défaut n'est pas plus à estimer qu'une petite statue achevée comme par exemple le Soldat de Polyclète. À cela, je réponds, que dans les ouvrages de l'Art c'est le travail et l'achèvement que l'on considère : au lieu que dans les ouvrages de la Nature c'est le Sublime et le prodigieux (TS, dans BOC, xxx, p. 391).

Colossal, le sublime de nature force l'admiration par-delà ses défauts, en s'affranchissant des arts mimétiques — il ouvre la fenêtre sur une

20. Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2006, p. 31. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle VA, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

grandeur qui fait sortir de soi. Cette expérience des limites — divine, surnaturelle, ineffable — est au fondement d'une nouvelle donne anthropologique : alors que l'homme aristotélicien a, par nature, une tendance à représenter et en tire plaisir (*Poétique*, chap. 4, 48b, 5-10), l'homme longinien est à l'inverse et par nature, spectateur et admirateur de la grandeur qui se *présente* à ses yeux :

La Nature n'a point regardé l'homme comme un animal de basse et vile condition : mais elle lui a donné la vie, et l'a fait venir au monde comme dans une grande assemblée, pour être spectateur de toutes les choses qui s'y passent [...]. C'est pourquoi elle a engendré d'abord en nos âmes une passion invincible, pour tout ce qui paraît grand et divin. Aussi voyons-nous que le monde entier ne suffit pas à la vaste étendue de l'esprit de l'homme (TS, dans BOC, xxix, p. 389).

L'aspiration au sublime place ainsi l'homme en spectateur surplombant. Une *perspective* que Quignard corrobore par cette remarque philologique : *sublimis*, déclare-t-il, traduit imparfaitement *hypsos*, parce que l'*élevé* en grec postule un spectateur en surplomb là où *sublimis* place le spectateur *en-dessous-du-seuil* : « *Hypsi*, c'est le en-haut, la haute mer, l'éminence » (RS, p. 63).

Un tableau de Caspar David Friedrich, *Le promeneur au-dessus de la mer des nuages*²¹, illustre cette perspective théâtrale du regard surplombant : le promeneur, vu de dos, ombre noire sur fond blanc, contemple, depuis le bord extrême de la cime rocheuse, une immense étendue nuageuse. Le choix par Friedrich du format vertical accentue encore la position *éminente* de ce singulier spectateur, dont l'appui léger sur sa canne traduit l'indifférence au danger — nulle peur ici, mais la pure jouissance spéculaire de la Grandeur. Dans *La nuit sexuelle*, Quignard glose un autre tableau de Friedrich, *Le brouillard*, et quoique le brouillard soit associé à l'avancée menaçante, ombreuse et prédatrice, des forces originelles, sa manifestation suscite en l'auteur un enthousiasme empreint de sublime : « Plus que la nuit, plus que les miroirs, le brouillard fut l'émerveillement de mon enfance²² ».

21. *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, Hambourg, Kunsthalle, 1818, huile, 95 cm × 75 cm (<http://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/caspar-david-friedrich/wanderer-ueber-dem-nebelmeer>).

22. Pascal Quignard, *La nuit sexuelle*, Paris, Flammarion, 2007, p. 218 : « Dans une peinture de Friedrich intitulée *Brouillard*, peinte en 1807, arrivent vers nous

Au demeurant, un même sentiment d'émerveillement saisit Longin et Quignard dans l'évocation des scènes les plus sombres de la grandeur. Orage, tempête et feu des volcans en constituent la topique, convergente et récurrente :

Nous n'admirons pas naturellement de petits ruisseaux, bien que l'eau en soit claire et transparente, et utile même pour notre usage : mais nous sommes véritablement surpris quand nous regardons le Danube, le Nil, le Rhin, et l'Océan surtout. Nous ne sommes pas fort étonnés de voir une petite flamme que nous avons allumée, conserver longtemps sa lumière pure ; mais nous sommes frappés d'admiration, quand nous contemplons ces feux qui s'allument quelquefois dans le ciel, bien que pour l'ordinaire ils s'évanouissent en naissant : et nous ne trouvons rien de plus étonnant dans la Nature que ces fournaises du mont Etna, qui quelquefois jette du profond de ses abîmes, / *Des pierres, des rochers, et des fleuves de flammes* (TS, dans BOC, xxix, p. 390 — vers final : Pindare, *Pythiques*, 1).

Pour Latron, l'orateur laconique de *La raison*, la chasse, activité prédatrice originelle, ouvre la porte d'une extase aussi violente que primitive :

Avant chaque battue, au crépuscule, la veille de la chasse, avant de préparer les épieux et de prendre soin des chevaux, il allait dans la forêt écouter le brame. Les longs cris de désir, les longs cris de douleur à force de désir, très caverneux et très rauques, et qui surgissaient aussi imprévisiblement qu'ils s'interrompaient net, descendaient des collines, glissaient dans la vallée et le plongeaient dans un état qu'il comparait à celui que cause l'orage avant qu'il explose²³.

du fond de l'espace, consubstantielles à l'invisible, une caravelle et une petite barque. Une grand-chose vague et une toute petite, imprécise. Une mère et son petit. / Entre monde des songes et monde des morts. / C'est la barque de Charon qui s'est dédoublée en scène d'origine montant du fond de l'eau. »

23. Pascal Quignard, *La raison*, Paris, Le Promeneur, coll. « Le cabinet des lettres », 1990, p. 26-27. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle LR, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte. La même topique est au cœur de la manière noire de Meaume le graveur : « "rien de ce qui est manufacturier ne me plaît comparé aux brusques paysages de Dieu. [...] À la Maison d'Or ou au trésor de l'empereur Alexandre, je préfère l'Océan Atlantique. Le Colisée au bas du mont Oppio est moins beau qu'un orage." / Dès qu'il y avait un orage, le graveur sortait de son logis et grimpait sur les monts » (*Terrasse à Rome*, ouvr. cité, p. 47-48).

Cette topique de *l'energeia*, sombre ou lumineuse, euphorique ou dysphorique, s'arrime, nous l'avons vu, au laconisme qui est une forme-sens, c'est-à-dire un style. C'est de ce style qu'il faut à présent traiter.

Laconisme et *stylus*

Dans *La raison*, Latron rappelle la leçon de son maître Marullus en une séquence d'aphorismes lapidaires :

Marullus prescrivait qu'on fût sec, qu'on fût rude, qu'on fût brusque et qu'on fût court. Il exigeait que tout soit articulé jusqu'à la sécheresse dans le ton, précis jusqu'à la rudesse dans le vocabulaire, surprenant jusqu'à la brusquerie dans la construction de la phrase et, dans la durée, prompt jusqu'à être tranchant et presque trop court. *Sec* afin qu'on saisisse l'oreille. *Rude* afin qu'on touche l'esprit. *Brusque* afin qu'on retienne l'attention et qu'on inquiète le rythme du cœur. *Court* afin qu'on reste sur sa faim plutôt que de verser dans l'ennui (LR, p. 11 ; nous soulignons).

Sec, rude, brusque, court — illustration et définition du laconisme : quatre traits monosyllabiques pour s'emparer de l'oreille et de l'esprit, inquiéter le cœur et l'âme par un sentiment d'infini. Dans la typologie longinienne du sublime, le laconisme ressortit au sublime verbal qu'illustre la repartie foudroyante d'Alexandre :

Voyez, par exemple, ce que répondit Alexandre quand Darius lui offrit la moitié de l'Asie avec sa fille en mariage. « *Pour moi*, lui disait Parménion, *si j'étais Alexandre, j'accepterais ces offres*. – *Et moi aussi*, répliqua ce prince, *si j'étais Parménion*. » N'est-il pas vrai qu'il fallait être Alexandre pour faire cette réponse ? » (TS, dans BOC, chap. 7, p. 351).

Notons que Longin, par son commentaire, assigne l'effet sublime moins à l'art de parler qu'à la grandeur de caractère d'Alexandre (son *ethos*). Le laconisme est le *rayonnement* d'une nature dont la parole laconique manifeste *l'ascendant* d'Alexandre sur Parménion.

Dans sa Préface au traité, qu'il ne cesse de remanier, Boileau prolonge la leçon du laconisme par ses propres exemples²⁴. En 1701, il conclut sa préface par une réplique empruntée à Horace de Corneille.

24. Nous ne traitons pas ici du *fiat lux* cité par Longin dans le même chapitre, glosé par Boileau dans sa préface et objet d'une longue querelle théologico-rétorique : voir Gilles Declercq, « Boileau-Huet : la querelle du *Fiat lux* », dans Suzanne Guellouz (dir.), *Biblio 17*, n° 83, 1994, p. 237-262.

Dans cette Tragédie, [...] une Femme qui avait été présente au combat des trois Horaces, mais qui s'était retirée un peu trop tôt, et n'en avait pas vu la fin, vient mal à propos annoncer au vieil Horace leur Père, que deux de ses Fils ont été tués, et que le troisième, ne se voyant plus en état de résister, s'est enfui. Alors ce vieux Romain possédé de l'amour de sa patrie sans s'amuser à pleurer la perte de ses deux Fils morts si glorieusement, ne s'afflige que de la fuite honteuse du dernier, qui a, dit-il, par une si lâche action, imprimé un opprobre éternel au nom d'Horace: et leur Sœur, qui était là présente lui ayant dit, *Que vouliez-vous qu'il fit contre trois?* Il répond brusquement *Qu'il mourût*. Voilà de fort petites paroles. Cependant il n'y a personne qui ne sente la grandeur héroïque qui est renfermée dans ce mot, *Qu'il mourût*, qui est d'autant plus sublime, qu'il est simple et naturel, et que par là on voit que c'est du fond du cœur que parle ce vieux Héros, et dans les transports d'une colère vraiment romaine (BOC, p. 339-340).

Il est frappant de constater que la réplique *force le sens* du *mourir*, que le vieil Horace entend non comme ce que l'on subit, mais comme l'acte héroïque ultime — la *mort volontaire*, sur laquelle Quignard médite dans *La barque silencieuse*. Boileau, pour sa part, énonce les traits formels de la parole sublime: *petite, simple, naturelle*, elle est le véhicule par excellence — le *transport* — du pathos héroïque, c'est-à-dire de la grandeur. Ulérieurement, glosant à nouveau la réplique cornélienne, il caractérise le [q]u'il mourût encore plus brièvement — «voilà des termes fort simples» —, intégrant ainsi, sous l'égide de la simplicité, le laconisme sublime dans l'esthétique atticiste propre au second xvii^e siècle²⁵. Mais cette réflexion sur le bref et le simple du style s'accroît encore, *formellement*, par l'adjonction d'un ultime exemple, empruntée cette fois à la *Médée* de Corneille où l'héroïne réplique à sa confidente:

NÉRINE: Contre tant d'ennemis que vous reste-t-il?

MÉDÉE: Moi.

Moi, dis-je, et c'est assez. [*Médée*, I, 5]

« Peut-on nier qu'il n'y ait du Sublime et du Sublime le plus relevé dans ce monosyllabe *Moi?* », s'exclame Boileau, qui oppose alors la

25. Sur l'esthétique de la simplicité, voir Gilles Declercq, *La rhétorique classique entre évidence et sublime*, dans Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, chap. 14, p. 629-706.

grandiloquence du style sublime au *Sublime* que portent les mots les plus simples et même les plus humbles : « Les grands mots, selon les habiles connaisseurs, font en effet si peu l'essence entière du Sublime, qu'il y a même dans les bons Écrivains des endroits sublimes, dont la grandeur vient toute entière de la petitesse énergique des paroles²⁶ ». En passant ainsi au monosyllabe, Boileau infléchit la parole sublime vers la version radicale et minimaliste de la simplicité — le laconisme entendu comme la pratique délibérée de l'ascétisme lexical. La *petitesse énergique des paroles* est la signature d'un laconisme qui élève l'âme à proportion qu'il soustrait à la langue.

Pascal Quignard médite et pratique cette leçon longinienne, transmise par Boileau et illustrée par Corneille. Corneille, précisément, « le seul grand disciple de Silus Albucius, le seul auteur français à s'être ressaisi de toutes les ressources véhémentes que ces dialogues des déclamateurs avaient thésaurisées », déclare Quignard dans *Albucius*, citant à l'appui un fragment d'une Controverse de Sénèque le Rhéteur qui préfigure le dialogue d'*Horace* : « “[la bru] : *Quemadmodum tibi vis satisfaciam*. (Comment veux-tu que je répare ma faute?)/[le père] : *Morere!* (Meurs!)”²⁷ ».

Dans *La raison*, c'est l'écriture narrative qui est touchée par ce laconisme :

Ils étaient quatre Espagnols qui s'étaient juré amitié: Clodius Turrinus le Père, Annaeus Seneca, L. Junius Gallion et Porcius Latron. Seuls les trois derniers firent le voyage de Rome. Seuls les deux derniers y passèrent l'essentiel de leur vie. Seul le dernier ne désira jamais revoir la terre rouge de l'Espagne (*LR*, p. 7).

Le style soustractif oppose ainsi *cursus honorum* et néant : « Lucius Junius Gallion devint sénateur. Porcius Latron ne devint rien » (*LR*, p. 31). La lecture des *Icônes* de Marc-Aurèle prolonge de même la leçon du laconisme monosyllabique, style et phrase s'étrécissant jusqu'à devenir « point », lieu exemplaire de la petitesse énergique de la parole sublime :

26. Boileau, *Réflexion critique* x (BOC, p. 549-550); nous soulignons. Chez Corneille, le vers prononcé par Nérine est : « Dans un si grand revers que vous reste-il? ». Citant de mémoire, Boileau renforce le schème confrontatif qui caractérisait déjà la situation dans *Horace*.

27. Pascal Quignard, *Albucius*, Paris, P.O.L., 1990, p. 23 et 29 [Sénèque, *Controverses*, x, 3].

L'image se fait de plus en plus dense au point de tirer sa force d'arrachement de son ellipse : la *metaphora* se transforme en un court-circuit de deux forces. « Ê *Asia*, è *Eurôpa*, gônai tou kos-mou... L'Asie, l'Europe : coins du monde. L'Athos : une motte de terre. Le temps présent tout entier : un point. Tout est petit (*Panta mikra*) » (RS, p. 56).

Cette *soustractivité* n'est pas un choix de style arbitraire ; elle caractérise une écriture qui traque un langage qui se dérobe : « J'aurai passé ma vie à chercher des mots qui me faisaient défaut²⁸. Elle définit de même le rapport à l'art d'un personnage aussi emblématique qu'Ann Hidden : « Le plus souvent elle ne composait pas. / Elle simplifiait jusqu'au dénuement les partitions qu'elle exhumait ou leurs souvenirs. Elle résumait, désornait, taillait, amenuisait, condensait jusqu'à ce qu'elle fût bouleversée par ce qu'elle avait obtenu » (VA, p. 75). Art de la *compositio* pianistique fait de réduction, soustraction, interruption jusqu'au silence²⁹. À cet art soustractif correspond une existence placée sous le signe du défaut : « sa vie ? la *mancanza* » (VA, p. 114).

Cette dernière formule fait sentence : forme-sens qui articule la question du style à une topique quignardienne nodale, sur le versant dysphorique du sublime ; expérience du manque et de l'aphasie, de la perte et de la mort — qui définit *a contrario* le style comme *art de survivre*. Fonction vitale du *stylus* tragiquement évoquée dans le récit du suicide de Bruno Bettelheim. Un terrifiant prélude à cette mort se joue déjà dans le congé aussi cruellement que brutalement signifié par l'épouse de Bettelheim, alors que celui-ci s'est précipité chez elle à peine débarqué à New York du paquebot qui le ramenait des camps :

À l'entrée du port, il monte dans un taxi, il sonne à la porte de l'appartement de sa femme — son épouse était parvenue à quitter l'Allemagne en 1937 — elle ouvre la porte, l'épouse voit l'époux sur le pas de la porte ; il s'apprête à rentrer, son épouse est effrayée, elle pousse un cri, elle dit aussitôt : « *fiche le camp !* ». Il la regarde sans comprendre, il avance son pied au-dessus du

28. Pascal Quignard, *La barque silencieuse*, Paris, Grasset, 2009, p. 7.

29. « Ce qui faisait le propre des pièces d'Ann Hidden consistait dans leur interruption subite. Il n'y avait pas de fin — mais un brusque silence qui semblait impréparé et surgir au pire moment, au moment le plus douloureux, au moment où on attendait le plus la suite » (VA, p. 267).

paillasson comme s'il allait entrer chez lui. – « Non, crie-t-elle, va-t'en, va-t'en! – « Pourquoi? » demande tout bas son époux. – « J'aime quelqu'un d'autre » / – « Ah! » / – « Je vis avec quelqu'un d'autre » / – « Ah! » / – « Je ne veux plus vivre avec toi, dit-elle, laisse-nous en paix, va-t'en! ». Il n'a même plus le temps de dire « Ah! ». Elle lui a claqué la porte au nez. Bettelheim reste un long moment immobile, les yeux baissés sur ses magnifiques chaussures bien cirées, noires sur le paillasson. Alors ses épaules s'affaissèrent. Parfois on se dit « il vaudrait mieux ne pas survivre »³⁰.

Scène d'une violence inouïe, que scande, le monosyllabe « Ah! », réitéré puis frappé d'aphasie, préfiguration de l'asphyxie par laquelle Bettelheim mettra fin à ses jours. Vient ensuite la cause du suicide, singulièrement inscrite dans la perte du *stylus*:

À la fin de sa vie, Bruno Bettelheim fut atteint de la maladie de Parkinson. Sa main tremblait tellement qu'elle ne parvenait plus à former les lettres de façon distincte. Bettelheim, dans une lettre à peu près illisible qui date de dix jours avant sa mort, en 1990, a écrit: « j'ai toujours remarqué que je comprenais mieux un problème quand je commençais à écrire dessus... or je ne peux plus le faire, donc... »

Tous les écrivains savent cela par cœur: avant tout, *écrire c'est tenir*, c'est à cause de ce crayon qu'on tient, de ce stylo qu'on tient, de ce feutre qu'on tient, de cette plume d'oiseau qu'on tient, de ce *stylus* d'acier qu'on tient — qu'on écrit. On tient quelque chose, on se tient quelque chose, on tient le coup. En plus, si on ne met pas à l'extérieur de soi ce dont on souffre, si on ne s'en sépare pas, de sa détresse sur une page, dans une bouteille, dans un livre, la mort s'engouffre dans l'âme, stagne, pourrit, croupit, fermente, se décompose, désordonne tout. / Alors parce que sa main ne savait plus tenir un stylo bille, alors parce que Bettelheim ne pouvait plus expulser hors de son corps sur un bout de papier ce qu'il pensait, ce qu'il sentait, il se suicide (*PTM*; nous soulignons).

30. Ce congé et le suicide par asphyxie (en deux paragraphes juxtaposés, liés par la mention dans chacun d'eux d'un « paillasson ») sont laconiquement narrés dans les *Désarçonnés*: « Quand il décida de mourir, il prit le sac en plastique de l'épicerie, y enfouit son visage, s'agenouilla sur le paillasson, se blottit contre le bois de la porte et serra » (Paris, Grasset, 2012, p. 202). Lors de la *Performance de ténèbres sur la mort et les morts de l'automne* (lecture et piano, *Maison de la Poésie* de Paris, 15 mars 2016), Pascal Quignard prononça une version amplifiée de l'événement que nous transcrivons ici avec son autorisation. Désormais, les références à cette performance seront indiquées par le sigle *PTM*.

Le *style* est une arme de survie ; médium cathartique et exutoire, c'est une pointe qui s'avance à tâtons vers les confins ombreux ; c'est une tension qui fait tenir, à l'instar du « Qu'il mourût » du vieil Horace qui convertit défaite et déshonneur en mort volontaire et station héroïque. Issue de l'expérience catastrophique des désarçonnés, la leçon du laconisme mène à la barque silencieuse, à l'appel ultime auquel répond Latron le rhéteur³¹.

***Sententia et narratio* — la ligature discrète**

Forme-sens, le sublime laconique est bivalent dans l'œuvre quignardienne et s'inscrit avec la même aisance dans l'essai et la fiction. Tout particulièrement comme *sentence*. Étymologiquement parole et pensée, jugement et énonciation — procédant d'une double condensation langagière et cognitive —, la sentence est la basse continue des traités mais aussi la forme spécifique de la parole des « taciturnes » qui hantent les romans. Le sublime sentencieux offre aux deux versants de l'œuvre un soubassement rhétorique, esthétique et philosophique. La question demeure cependant : celle de la ligature de cette forme soustractive à la forme par nature extensive de la narration. Double question du lien, *stylistique* entre forme brève et forme longue, *rhétorique* entre ce qui dans l'écrire, relève du penser et du conter.

Tentons deux réponses.

La première est aisée : entre conte et traité, le *thème* fait ligature. À l'instar du *Nom sur le bout de la langue* et du *Petit traité sur Méduse* qui suit le récit. Ou de *La leçon de musique* qui annonce et glose par avance *Tous les matins du monde*. Jeu de répons entre essai et fable qui se complexifie à mesure que l'œuvre se déploie ; et parcours herméneutique qui s'allonge de même à proportion que croît chez le lecteur sa connaissance de l'œuvre.

La seconde réponse est plus délicate, parce qu'elle requiert de déchiffrer la logique macrostructurelle inhérente aux textes ; du moins à certains d'entre eux. Ainsi de *Boutès* à l'écriture triplement sublime par la rudesse et brusquerie de son *incipit*, « Ils rament, ils

31. « Il dit aussi à son ami, durant les tout derniers jours qu'il vécut : "Pourquoi parler ? Quand les lèvres se détachent l'une de l'autre les dents ont si froid". [...] Il se regarda dans le miroir de cuivre. Il vit son œil qui éclatait de bonheur. Il se trancha la gorge d'un coup sec » (*LR*, p. 54).

rament³² » ; par son *raptus* narratif, quasi-déceptif, qui substitue au thème familier d’Ulysse et les sirènes, celui méconnu de Boutès et Orphée³³ ; par son thème enfin — le saut sublime ou plongeon de Boutès. Ce récit initial en mode sublime, amplification et réécriture du texte d’Apollonios, constitue le prélude à « un dernier petit livre voué à la musique³⁴ ». La glose succède ainsi au conte. Toutefois il faut attendre la vingt-troisième page pour que soit qualifié ce dispositif textuel : « La musique touche beaucoup plus que l’“audition” dans le corps de l’auditeur. / Telle est la *thèse* que je souhaite défendre dans ces ultimes pages où Boutès me conduit appelé par une rive où il ne parvient pas³⁵. » *Thèse* doit s’entendre ici au sens rhétorique de *proposition* — celle qu’énonce précisément la sentence qui précède. Non pas une démonstration, mais une exploration selon les termes mêmes de la rhétorique spéculative, elle-même sous l’égide du laconisme sublime : est *thèse* la tension argumentative d’un langage qui cherche le perdu et non la vérité. La forme assertive est jaculation pensante, exploratoire, problématique — son effet est la surprise ; sa visée, le *raptus* — et non la connaissance.

Mais ce statut an-épistémique de la *thèse* dans l’écriture quignardienne n’efface pas sa fonction de ligature. La thèse requalifie le récit qui la précède en inscrivant ce dernier dans un dispositif argumentatif où le conte devient l’argument qui *défend* la thèse : le conte est le *stylus*. Ou pour le dire dans les termes de l’ancienne rhétorique : la fable *défend* l’apologue, la narration *soutient* la sentence. Boutès ne fait pas se *succéder* récit puis glose, mais les *articule* dans la structure de l’argumentation paradigmatique³⁶.

Il faut donc se garder d’associer trop vite la forme brève — et apparemment close — de la sentence laconique à un isolat textuel, à un fragment issu d’une dislocation de l’écriture. Si la déliaison est au principe de l’écriture quignardienne, qui se garde ainsi des effets d’accumulation cognitive propre au savoir érudit, la ligature

32. Pascal Quignard, *Boutès*, Paris, Galilée, 2008, p. 9.

33. Sur l’*incipit* de *Boutès*, voir dans le présent dossier l’article de Gaspard Turin, « Plonger du bord de la langue. Maîtrise et déprise énonciatives chez Pascal Quignard ».

34. Pascal Quignard, *Boutès*, ouvr. cité, p. 15.

35. Pascal Quignard, *Boutès*, ouvr. cité, p. 23 ; nous soulignons.

36. Sur la fonction argumentative de la sentence et de la fable dans la rhétorique aristotélécienne, voir Gilles Declercq, *L’art d’argumenter*, Paris, Éditions universitaires, 1992, « Argumentation, fiction et esthétique », p. 99-117.

structurelle est en revanche au principe de sa rhétorique profonde : une argumentativité, sous-jacente mais insistante, relie narration et assertion. Ligature par deux fois *discrète* — parce que rarement affichée comme dans *Boutès*, et parce qu'elle est à la charge d'un lecteur invité à relire le texte à rebours — convié à partir de la thèse pour déchiffrer l'argument dans le conte³⁷.

Ligature essentielle, parce qu'elle génère une dynamique de lecture spécifique des textes quignardiens. Nous en donnerons pour conclure deux exemples. Le premier, extrait de *La barque silencieuse*, est la mise en relation potentielle d'un chapitre sentencieux (chap. xxv. Extase et Enstase) et d'un chapitre narratif (chap. xxiii. Comtesse de Hornoc). Le conte rapporte les caprices sexuels de la comtesse et sa rencontre, érotique et mortelle, avec un mystérieux Monsieur de Hel. L'essai sur extase et enstase constitue *a priori* l'un des textes les plus ardu du recueil. Mais pour peu que l'on procède à une rétrolecture, l'essai devient la « thèse » qu'illustre *par avance* le conte-argument. On rapproche alors cet aphorisme sentencieux,

Deux fragments du temps polarisent tout à coup entre eux *mais*
l'extase ne se voit jamais tomber en arrière³⁸.

du récit de la mort orgasmique de la comtesse :

Elle ne parvint même pas à crier./Elle ne parvint même pas à
repandre souffle./ Elle tomba tout à coup en arrière dans la nuit
noire³⁹.

Par ce rapprochement (« *sullogismos* ») d'une glose et d'une expérience fictionnelle, toutes deux focalisées sur un sublime dysphorique, inhérent au *saltus* arrière dont le paradigme se trouve sur les parois de Lascaux, les deux textes s'éclairent l'un l'autre, collaborent ou « produisent » un *sens proposé* dans le texte mais dont la « trouvaille » est à la charge du lecteur.

Le second exemple est le deuxième conte de *Princesse vieille Reine*, dont le texte transcrit une performance en trois séquences. La première séquence est théâtrale et chorégraphique :

37. Cette dé-linéarisation du texte par la lecture herméneutique donne ainsi accès à l'art poétique crypté dans *Terrasse à Rome*. Voir Gilles Declercq, « Métamorphoses de l'ekphrasis », dans M. Calle-Gruber, J. Degenève et I. Fenoglio (dir.), *Pascal Quignard. Traductions et métamorphoses*, Paris, Hermann, 2015, p. 367-383.

38. Pascal Quignard, *La barque silencieuse*, ouvr. cité, p. 76 ; l'auteur souligne.

39. Pascal Quignard, *La barque silencieuse*, ouvr. cité, p. 72 ; nous soulignons.

Danse lente dans le silence de l'habillage et du déshabillage. Danse très lente de l'à-reculons devant le miroir vide⁴⁰.

La seconde, assertive, est un aphorisme énigmatique : « Parfois la mort se retire dans le fond du miroir qu'on contemple » (PVR, p. 21). La troisième, narrative, est le conte proprement dit, esthétiquement proche des récits cruels du premier xvii^e siècle qu'affectionne Pascal Quignard. Le duc Huan, conquérant du royaume de Shu, extermine toute la famille royale, à l'exception d'une petite fille, « dont il f[a]it violemment sa petite concubine » (PVR, p. 21). Singulièrement, le duc s'en éprend au point d'exciter la jalousie meurtrière de la première épouse, laquelle, armée d'une épée et entourée de la troupe de ses suivantes, s'apprête à tuer l'enfant qui se coiffe dans l'attente de la visite nocturne du duc :

L'enfant les voit paraître dans l'eau de son miroir./Elle ne se retourne pas. [...] / Sans rien changer à l'expression de son visage, regardant toujours l'eau de son miroir, examinant toujours les reflets des femmes qui progressent, la lame de l'épée qui brille dans la nuit, l'enfant ouvre la bouche et dit sans hausser la voix : – Mon royaume est détruit, ma mère est morte, mon père et mes frères ont été assassinés, je suis violée chaque nuit par votre époux, tuez-moi, vous me rendrez heureuse./ Alors l'épouse lâcha l'épée qu'elle tenait dans la main. Le fer rebondit sur le pavement. Le son s'éteignit. Elle se retira en silence, à *reculons*, avec toutes ses femmes, au fond du miroir de bronze (PVR, p. 23-24 ; l'auteur souligne).

Croisement des mythes de Méduse et d'Orphée, le conte en conjure le dénouement fatal par le double concours d'un miroir (le face-à-face eut été léthal, là où le reflet s'avère apotropaïque), et d'une *parole désarmante*, équivalent strict d'un *stylus* à effet sublime. Confrontée à une agression nocturne et silencieuse, la princesse repartit d'une phrase, séquence de brusques propositions que conclut un syllogisme foudroyant : *vous voulez me tuer, or tous les malheurs du monde m'accablent, ainsi me rendrez-vous heureuse*. Violence d'un langage — qui conjure paradoxalement une mort souhaitée — dont le

40. Pascal Quignard, *Princesse vieille Reine. Cinq contes*, Paris, Galilée, 2015, p. 21. Sonate de cinq contes créée par Marie Vialle, 3 septembre 2015, Paris, Théâtre du Rond-Point. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle PVR, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

laconisme renoue avec la rhétorique sauvage des premiers sophistes : « Il y a une violence de la pensée, qui est une violence du langage, qui est une violence de l'imaginaire, qui est une violence de la nature. Tel est le sorite qui commande ce que Longin appelle tour à tour le grand art, le grand jeu de l'art, reprenant cette icône à Gorgias de Léontium » (RS, p. 64-65). Le dénouement du conte, toutefois, n'est pas verbal mais mutique, réitérant la séquence chorégraphique de la danse à *reculons*. Par sa retraite silencieuse, l'impératrice relie le récit aux deux séquences qui le précèdent : reprise de la danse annonciatrice du péril de mort, et argument narratif de l'aphorisme initial. Aphorisme dont le sens et le lien au récit apparaissent *in fine* dans l'interaction herméneutique de la fable et d'un apologue — antéposé pour mieux surprendre l'esprit et les sens. La ligature paradigmatique, d'autant plus efficace qu'elle est ici masquée, confère valeur d'exemple et d'argument à ce dispositif textuel où la triple articulation de la théâtralité chorégraphique, de la rhétoricité de la sentence et de la narrativité de la fable, produit et illustre l'effet de sublime en sa double polarité, spéculaire et verbale. En cette ligature de la narration à l'assertion se déploie, discrète mais récurrente, la leçon du laconisme.